

**О соотносимости мотивных структур Песни
первой поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай»
и греческой повести Д. Фонвизина «Каллисфен»**

При выделении в эпическом тексте мотива как формулы, обладающей, по А. Н. Веселовскому, признаком «образного одночленного схематизма» [4, с. 494], следует иметь в виду, наряду с «однородностью бытовых условий» (устойчивых в отношении разных сочинителей первобытной эпики), и однородность типов пространственно-коммуникативного взаимодействия тех, на кого проецируются указанные бытовые условия. Возьмем пример из книги Ж. Фоконье и М. Тернера «Механизмы нашего мышления» (“The Way We Think”) — пример нестандартного пространственного изменения отношений «отец — ребенок»:

«Зевс — отец Афины. Она родилась из его головы, в доспехах, полностью вооруженная (перевод наш. — В. Б.)» [12, с. 140].

Перед нами формульная запись мотива рождения, где содержится не менее двух образов (участников одночленной схемы), а пространство движения по схеме изменено относительно обычного, привычного нам (появление ребенка из головы). Как считают американские исследователи, мотив вычленяется из поэмы Гомера «Илиада» таким образом, что интегрирует отношения «отец — ребенок» (двух единиц пространственного диалога рождения) в блэнд родственных взаимоотношений («kinship space»):

...о Зевс-отец, Аполлон и Афина Паллада... [6, I, с. 371];

...в среде их явилась Паллада,

В длани имея эгид, драгоценный, нетленный, бессмертный:

Сто на эгиде бахром развевались, чистое золото... [Там же, с. 446–448]

Вопрос актуализации мотива рождения Афины в тот момент, когда богиня «в бой возбуждала мужей» [Там же, с. 60], не относится к предмету анализа в настоящей статье. Заметим лишь, что наличие мотива здесь логично поставить под сомнение — отсюда терминологическая уместность сочетания «мотивная структура», синонимичного термину

«мотив» (формульность как разновидность структурности), подразумевающего все те же признаки, учитывающего даже проецируемые бытовые условия пространственного, коммуникативного, диалогического характера, а также вмещающего в себя подобные случаи, распределенные в тексте, образующие некие объединения (типа мотива или бленда) в ходе литературоведческого анализа.

Канонический мотив начала эпического текста — просьба к Музе, призыв «воспеть» предмет ближайшего (либо всего) повествования (ср.: «Гнев, богиня, воспой...» [6, с. 29]). «Не может поэт собственными силами... давать инструкцию разворачиваемому повествованию» [2, с. 33]. Тот же мотив видим в начале поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай»: “Sing Heavenly Muse...” (I, 6) (рус. пер. 1777 г. — «воспой небесная Муза», пунктуация сохранена). Акцентно важно, что объект воспевания у Мильтона занимает первые пять строк — в отличие от Гомера, не использующего фигуру риторического порядка слов. «Вследствие этого (риторического порядка. — В. Б.) на первом месте поставлен... какой-либо второстепенный член» [10, с. 382], в нашем случае это прямое дополнение (просьба: что воспеть?). Аналогичным образом просьба-инициация «песни» в переводе В. Петрова (1777 г.) обнаруживается в конце шестой строки прозаического (!) текста.

Инициация развития сюжета в поэме — мотивная структура «провокация сражения»:

Raised impious war in Heav’n and battle
proud,
With vain attempt (I, 43–44) [13, с. 137].

...воздвигъ на небе нече-
стивую брань... и тщетно поку-
сился на сражение [7, с. 3].

Ограничение инициации — ограничение действия вообще через субъектность, через «действующий образ» [3, с. 13]: покушение, как и всякое событие, «получает свой статус от субъекта» [5, с. 173]. Сатана, центральный мильтоновский герой, инициирует как собственное прибытие в Ад (падение — пространственный эффект), так и ближайшую коммуникацию — рефлексию по поводу случившегося. Мотив инициации не репрезентирует того, с кем будет взаимодействовать Сатана в ходе диалога. Приведенным мотивом герой замечательно реализует формирующую функцию по отношению к собственному пространственно-коммуникативному окружению, пользуясь некоторого рода авторским доверием.

Локативная конкретизация в процессе развертывания текста осуществляется ранее коммуникативной. Противоположным образом ини-

циация организует данные элементы по отношению к действующему лицу в повести Д. Фонвизина «Каллисфен» (созданной в 1786 г., девятью годами позднее первого русского перевода «Потерянного Рая»). Мотивом отправления и, одновременно, коммуникации здесь служит письмо Александра к Аристотелю, способствующее отправлению Каллисфена в лагерь полководца: «О мой друг... пришли ко мне достойнейшего из всех учеников твоих» [11, с. 355]. Обсуждение письма следует сразу после текста; диалог усиливает инициативную силу письма и выдвигает Каллисфена в ад военных действий. Аристотель дает, так сказать, частную инициацию, непосредственно выталкивая ученика ко двору:

— Неужели гонения страшишься? — спросил Аристотель.

— Боги! — возопил Каллисфен. — Вы знаете, с радостью ли исполняю долг моего служения и готов ли я вкушать смерть за истину! [11, с. 356]

Перед описанием первой коммуникации, происходящей в адском и Александровом войске после отправления/прибытия Сатаны и Каллисфена соответственно, следует указать на мотив ужаса, в мильтоновском повествовании занимающий целый абзац («пустое и безобразное пространство» [7, с. 3]), а в фонвизинском стянутый до тех мучений, которыми уже в процессе совета вельможи предлагают унизить взятых в плен пленниц. Отметим, что ужас накладывается и на диалог Сатаны с Вельзевулом (не упомянутым в процессе инициации, способствовавшим своему низвержению только имплицитно): в первых репликах содержатся единицы «бедствие», «пагуба» (пер. I, 100 — Сатана) и «ненавистное», «погибели», «страдания» (пер. I, 152, 156, 166 — Вельзевул). Отсюда возможность обобщить мотивные структуры «ужас» (эмоция) и «совет» (коммуникация) до коммуникативной доминанты «совет [об ужасе]».

Оба совета распадаются на два: в диалог Сатаны и Вельзевула вклинивается мотив «передвижение»: «Потомъ распростертыми крылы направляеть полеть свой на высоту, налегая на мрачный воздухъ. <...> Ему последоваль его ближайшій общникъ» [7, с. 10, 11], совет же Александра с присутствием Каллисфена продолжается на другой день, после того как «войско завоевало Козрозецкую область» [11, с. 356]. Передвижение, таким образом, в обеих фабулах разделяет совет (1) и совет (2).

Коммуникативное лидерство (определяемое в современных теориях дискурса как принадлежность «сообществу “внешнего круга”» [9, с. 80]) в том и другом случае принадлежит тому, кто ранее был субъектом прибытия. Подчинение Сатане, по-видимому *ex officio* Вождя (пер. I, 234,

304, 576 и др.), не может быть поставлено под сомнение (см. Песнь вторую, где именно «Вождя» выбирают для искушения Адама и Евы). Лидерство Каллисфена, напротив, достается ученому за счет противоречия массе тех, кто требует уничтожить пленников: рациональный расчет на эмоциональную положительность Александра приносит не просто победу Каллисфену, но и возможность дальнейших советов (3), (4), (5). Разумно предположить отсутствие философа на последних, не стань он лидером на первых двух.

Мотив «появление третьего» предваряется инициацией этого появления — и в том, и в другом случае эта инициация коммуникативная, так что ее можно считать советом (3). Но совет этот не совсем «совещание, обсуждение», это и «мнение по поводу того, что сделать» [8, с. 741] — 1-е значение слова *совет*. Так, Вельзевул говорит (в ответ на сатанинское: «Почто попускаемъ мы нашимъ... друзьямъ <...> лежати тако изумленнымъ...») [7, с. 12]: воины «естьли однажды услышать оный гласъ, мгновенно воспріимуть нову бодрость и оживуть» [Там же, с. 12–13], — после чего следует обращение Сатаны к падшим духам: «Пробудитесь, восстаньте, или падшими оставайтесь» [Там же, с. 16]. Третьим же в повести «Каллисфен» является Леонад, бывший любимец Александра, коему «наушники возвестили, с каким повиновением внимают Александр советам философа» [11, с. 357]. Само возвешение словами не выражено; деятельность третьего является значительно более вербально выраженной у Фонвизина, чем у Мильтона (Леонад становится клеветником по отношению к Каллисфену). Вставшие духи (коллективный «третий»), как известно, молчат всю Песнь первую, если не считать громкого крика в ответ на пятый монолог Сатаны (пер. I, 680–726). Итак, коммуникативная составляющая в реализуемой инициации появления третьего ставит в отношения конверсии эту инициацию и само появление, если сопоставлять обе фабулы:

Мотив	«Потерянный Рай»	«Каллисфен»
Инициация «появления третьего»	Вербально-коммуникативная	Невербально-коммуникативная
«Появление третьего» как деятельность третьего	Невербальное	Вербальное

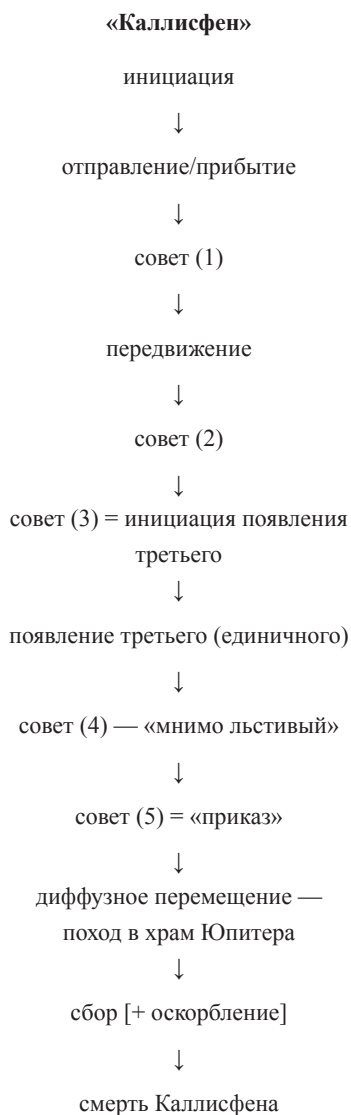
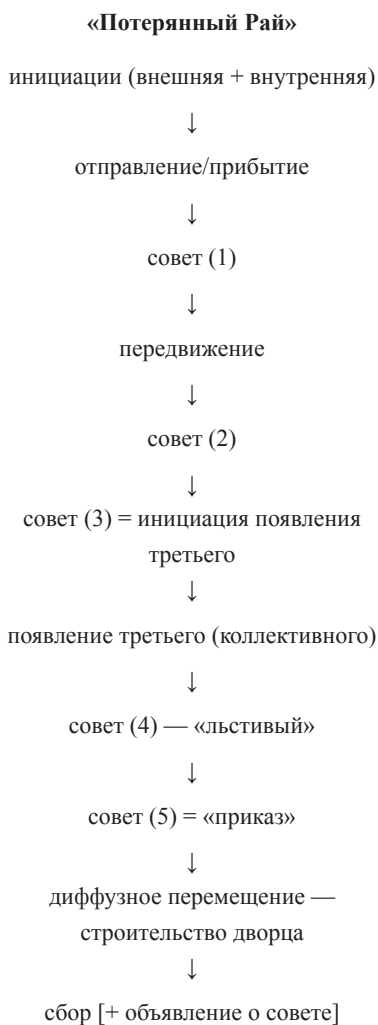
Появление третьего как мотивная структура оказывается сцеплено с советом (4) — это совет «льстивый» (использующий лесть как речевой

прием) в обеих сюжетных конструкциях. Но если Сатана льстит войску, к которому он обращается, «и въ подтверждение его словъ вылетели миллионы пламенеющих мечей» [7, с. 28], то Каллисфен уже без лести оказывается уличен в лести (Александр: «Уже и Каллисфен начинает льстить мне» [11, с. 358]). Кажется, оба сюжета должны далее разойтись: инициатива остается у Сатаны, но не сохраняется у Каллисфена. Однако в обеих повестях следует приказ: по аду фактическому — готовить дворец для дальнейшего Совета (Песнь вторая), по аду войска, гибельному для Каллисфена, — ехать к ливийскому храму Юпитера. В широком смысле приказ как мотивную структуру можно понять и как совет (5): оба действующих общества подчиняются иерархии, которую сами поддерживают и в рамках которой следуют приказу (совету в более строгом оформлении).

С пространственным изменением, таким образом, связываются мотивы «перемещения — строительства». Движения здесь значительно более разнонаправленные, нежели в случае с чистым «перемещением», разделяющим совет (1) и совет (2). Так, перед нами проходит не сразу все войско (обозначенное одним словом: «войско»), а отдельно царь со свитой, отдельно обоз с философом Каллисфеном и оскорбляющим его начальником Скотазом; не все адские духи, а отдельные три группы, занимающиеся возведением дворца (причем ни Сатана, ни Вельзевул, ни какие-либо другие 11 начальников не работают ни в одной из групп [7, с. 28–30]). Такие перемещения, следовательно, можно обозначить как «диффузные».

Песнь первую поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» завершает мотив сбора: «Поспешное множество входит изумеваясь...» [7, с. 30] («The hasty multitude / Admiring entered...», I, 730–731 [12, с. 155]) — в построенном замке. Сбор в храме видим и по прибытии Каллисфена к Александру: «Вошел в чертог царский, [Каллисфен] увидел Александра, окруженного воинами, не имеющими о божестве понятия, и придворными, верующими во все то, во что государь приказывает верить» [11, с. 359]. На перемещение и на сбор в случае с повестью Фонвизина накладывается еще и оппозиция между царем и философом. Из оппозиции следует мотивный элемент оскорбления (ситуация со Скотазом — см. выше) и собственно речевое действие оскорбления Александра в храме, инициирующее далее смерть философа.

Все описанные цепочки мотивных структур с целью их соотнесения обобщим в схеме:



Из схемы следуют выводы:

1. Факт отсутствия последнего звена в цепочке Мильтона очевиден. «Но нельзя остановиться на справедливости какого бы то ни было

факта, а должно исследовать его причины в надежде в самом зле найти и средства к выходу из него», — говорит В. Г. Белинский [1, с. 651]. В нашем случае зло удвоено: Сатана как олицетворение зла не получает смерти, будучи бессмертен. Падение героя, воспринятое уже как смерть (ср. «пагуба», «погибель»), как бы охраняет Сатану от смерти дальнейшей — физической.

2. Сатана, попав в ад, проходит путь от смерти к воскресению, а Каллистен, по почти идентичной цепочке, — от жизни к смерти. Результативное звено схожих цепочек мотивных структур, таким образом, может быть абсолютно непредсказуемо.

3. Природа духа в мильтоновском герое и природа человека в фонвизинском отражаются в мотивной цепочке (связанной с предикатами) очень опосредованно. Возникают вопросы и о пространственно-временном размещении выводимых звеньев. Отсюда необходимость категориального анализа тематической цепочки и хронотопа в связи с субъектом действия.

1. *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 3 : Статьи и рецензии (1843–1848). М., 1948.

2. *Бортников В. И.* Латинизмы и «предъядерная дискурсивность» в Песни первой поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай» // Язык. Культура. Коммуникация : материалы V Междунар. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов / отв. ред. Е. В. Пономарева. Челябинск, 2010. С. 32–34.

3. *Бортников В. И.* Репрезентация концепта «конечное — бесконечное» в Песни первой поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» (на материале латиноязычной лексики) // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи : сб. студ. науч. работ. Екатеринбург, 2010. Вып. 2. С. 8–16.

4. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1940.

5. *Воротынцева К. А.* «Имманентная трансцендентность» как основополагающая черта поэтики повседневности в произведениях В. Платовой // Грехневские чтения-VIII: Словесный образ и литературное произведение : сб. науч. тр. / отв. ред. И. С. Юхнова. Н. Новгород, 2010. С. 172–175.

6. *Гомер.* Илиада // Гомер. Илиада. Одиссея. М., 2005.

7. *Мильтон Дж.* Потерянный Рай / пер. с англ. В. Петров. М., 1777.

8. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 2006.

9. *Пождаева Н. П.* Становление евро-английского языка в рамках административного дискурса // Иностранные языки в контексте культуры : сб. материалов Всерос. студ. конф., 27 апр. 2010 г. Пермь, 2010. С. 79–85.

10. *Соболевский С. И.* Грамматика латинского языка. СПб., 2009.

11. *Фонвизин Д. И.* Каллисфен // Русская литература XVIII века : хрестоматия / сост. д-р филол. наук, проф. Г. П. Макогоненко. Л., 1970. С. 355 — 359.

12. *Fauconnier G., Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. N. Y., 2002.

13. *Milton J.* The English Poems / introd. and notes by Laurence Laurner. Chatham, Kent, 2004.

А. Г. Васютинская

г. Екатеринбург

Рецепция ведического учения в индийской мифологии и в культурном сознании европейцев XIX–XX вв.: к постановке проблемы*

На основе древних верований арийцев и их ритуальной практики, в которой особая роль отводилась жертвоприношениям, с середины II — до середины I тыс. до н. э. оформляются в канонической форме Веда. Само слово *веды* означало «знание», а именно совершенное знание, которое считалось вечно существующим божественным откровением. Веда сыграли определяющую роль в формировании духовной традиции Индии. Веда представляют собой обширное и разнообразное собрание текстов в стихах и прозе, включающих гимны и песнопения, легенды и толкования ритуала, философские диалоги и метафизические рассуждения, и содержат множество сведений о мифологии, космологии, социальных отношениях и быте древних индийцев. Веда написаны на санскрите.

Согласно установившейся традиции, вся ведическая литература делится на четыре группы: Самхиты, Брахманы, Араньяки, Упанишады. Такое членение отражает историческую последовательность создания Вед. Древнейшими являются Самхиты, а произведения остальных групп представляют собой комментарии и дополнения к ним, составленные позднее. Каждая группа ведической литературы не является единым целым.

* Работа выполнена под руководством д-ра филол. наук, проф. кафедры фольклора и древней литературы УрФУ Е. Е. Приказчиковой.